

# Ficciones posdictadura: la trilogía oscura de Gabriela Cabezón Cámara

Guadalupe Maradei

*Universidad de Buenos Aires*

## Travestismo, raza y devoción

“A la Virgen le gustamos los negros, Qüity, y las negras también le gustamos y las negras travestis para mí que le gustamos el doble” (Cabezón Cámara, *La Virgen*, 125). La conclusión pertenece a Cleopatra, la travesti y sacerdotisa milagrera de la villa El Poso que protagoniza la primera novela de Gabriela Cabezón Cámara, y viene a cuento de una comparación entre su Virgen, la Virgen Cabeza —apodada de ese modo en referencia a los villeros, “que éramos todos cabecitas como nos decían las viejas chetas del barrio” (125)— con otra Virgen morena pero oficial: la Virgen de Luján, advocación mariana que el catolicismo venera desde 1630, y a la que se considera patrona de la Argentina, Uruguay y Paraguay.

Esta comparación y el título mismo de la novela suponen una provocación en tanto recuperan un modismo despectivo adjudicado a las clases populares y lo transfieren como advocación apócrifa de María. En la comunidad lingüística rioplatense, el sustantivo “cabeza” adjetivizado retoma una expresión que deriva de “cabecita negra”, una locución que apareció en la ciudad de Buenos Aires en la década de 1940 cuando comenzó la gran migración interna desde zonas rurales de las provincias hacia la capital con el fin de encontrar trabajo, de la mano de la industrialización promovida por el primer peronismo. La expresión fue utilizada para denominar a esos migrantes de ascendencia indígena con un sentido fuertemente peyorativo y pervive hasta la actualidad en el discurso de sectores medios y altos que lo utilizan para denominar despectivamente a sujetos de clase trabajadora y tez oscura.<sup>1</sup> Más recientemente, ha surgido el término “cabeza”, derivado

---

1 María Moreno recuerda el origen del término como nombre de una de las especies de pájaros criollos que tipificó el naturalista Guillermo Enrique Hudson: “El cabecita negra forma parte de las 154 especies recordadas por ese hombre y preciosamente descriptas

del anterior y utilizado para referirse a una persona que se considera poco sofisticada, mal vestida, desagradable, que no responde a los cánones estéticos ni éticos considerados valiosos por la cultura dominante, actualizando de ese modo los efectos del discurso sobre la raza en su acepción moderna, es decir, en tanto discurso que enfatiza la pureza biológica del pueblo de una nación y que presupone el ejercicio de un biopoder generador de segregación y jerarquización social, relaciones de dominación y efectos de hegemonía (Foucault, 59).

En el desarrollo de la trama, ese sustantivo adjetivizado cambiará de signo, en la medida en que la figura de la Virgen adquiera protagonismo a través de Cleopatra quien, siguiendo su consejo, logrará resolver algunas carencias de la villa (como el hambre, por medio de la construcción de una estanque en el que comienzan a criar peces para autoabastecerse) y mancomunar en torno a su figura a un conjunto de personajes hasta entonces desahuciados y dispersos. Estas acciones son reconocidas por los villeros, que deciden honrarla construyéndole una estatua de yeso que resulta desproporcionada, con un cráneo demasiado grande con relación al resto del cuerpo. Semejante testa será lo único que Cleopatra podrá rescatar cuando matones contratados por una empresa inmobiliaria irrumpen en la villa a fuerza de metralla y topadora con el objeto de que sus habitantes abandonen el terreno, codiciado por inversores para la construcción de un barrio privado.

Una provocación, entonces, porque una corporalidad travesti generizada, racializada, subalternizada<sup>2</sup> es erigida como interlocutora y médium de

---

y clasificadas por él. ¿Es por su paulatino pero indeleble avance sobre las ciudades, por su canto monocorde pero pegadizo y su costumbre de andar en bandas que ese nombre se impuso con malevolencia para nombrar a los hombres oscuros de antigua entidad llamada pueblo? [...] ¿O nombrar a aquellos hombres por la cabeza aludía al encono provocado por lo que sobresalía cuando estos se calaban el traje del integrado, considerado inmerecido? Ese hombre murió ignorando que había contribuido a una analogía injuriosa y que, en algún momento de la historia, los argentinos nombrados como pájaros serían cobijados en la jaula protectora de unos brazos a los que hoy les falta —como a las especies que recordaba borrosamente— la nitidez de la forma, el acabado humano de las manos. Las del general Perón” (144-145). El relato “Cabecita negra” (1962) de Germán Rozenmacher fue el primero en narrar, de manera magistral, los modos de funcionamiento de esta injuria en la Buenos Aires de mediados del siglo xx.

2 Pensamos las corporalidades travestis como aquellas que refractan diferencias y las articulan en múltiples significaciones. El cuerpo travesti deseado y rechazado, como consecuencia de la discriminación de una cultura heterocentrada, se ha estructurado, histó-

una figura sacra —la madre inmaculada de Dios, según el dogma— hacia la cual el catolicismo en América Latina ha mantenido su devoción a través de los siglos. Pero es, también, un llamado de atención acerca de los procesos de mistificación a través de los cuales sigue operando la dominación en la región, en la medida en que Cleopatra, sujeto de exclusiones múltiples, no puede sino entablar un vínculo de afección con la supuesta benefactora celestial, vínculo que, si bien es liberador en el relato de la protagonista (veremos que no es la única que cuenta la historia) y, en términos de religiosidad popular, se inserta en una tradición de opresión y funciona como garante del olvido y del perdón, es decir, de la imposibilidad de cambio. Obra en este sentido un trabajo con la lengua que se constituye como marca distintiva de la escritura de Cabezón Cámara: la exhibición del poder del mito a través de la usurpación de su lenguaje. O, dicho de otro modo: el discurso religioso en las ficciones de esta autora funciona como señalamiento de un ‘lenguaje ventosa’: “esos lenguajes poderosos, sistemáticos, los de los individuos que tienen una fe, una certeza, una convicción” y que posibilitan “que un cuerpo se pegue a una idea o una idea a un cuerpo” (Barthes, 359).

## **Camp y después**

Fue José Amícola quien advirtió que en la literatura rioplatense las poéticas *camp*, si bien se centran en la ley de la teatralidad, también están presentes en el género lírico (Néstor Perlongher) y en la novela de posvanguardia (Manuel Puig). Tal parece ser el caso de esta novela en la que las acciones y atributos del personaje de Cleopatra recuerdan algunos de los rasgos del *camp*, como el travestismo, el divismo, el *humour folle*, el desenfreno erótico, la recuperación del *kitsch* acentuando el significado de construcción de las imposiciones de género y la yuxtaposición de lo aristocrático con lo ple-

---

ricamente, entre lo secreto y lo ostentoso, en otras palabras, entre la clandestinidad y la exhibición dentro de un sistema exclusivo que integra la simulación y el exceso (Wittig, 45). Siguiendo a Felipe Rivas San Martín, optamos por hablar de ‘travestismos’ como concepto que dio sentido en América Latina a determinadas prácticas artísticas y discursos críticos y que implica reconocer en su pluralidad una figura de complejidades múltiples que incorpora y aúna elementos diferenciales: las experiencias de vida concretas y encarnadas de precariedad económica y desajuste corporal; las estéticas de transgresión barroca de los binarismos sexuales; y la densidad de la reflexión teórica sobre el género y su producción contemporánea (253).

beyo, los cuales han sido analizados por críticos como Moe Meyer, Philip Core, Andrew Ross y Fabio Cleto, entre otros. No obstante, como veremos, estos usos del *camp* están filtrados por el tamiz del subdesarrollo (la diva a quien emula no es una celebridad de Hollywood, sino la conductora local Susana Giménez) y reorientados no hacia la visibilidad de una comunidad gay, sino de una cultura *queer*.<sup>3</sup>

*La Virgen Cabeza* se organiza en veinticinco capítulos breves y un epílogo final. Veinte capítulos son narrados por el personaje de Qüity (alias de Catalina, una periodista que llega a la villa en busca de una historia —la de la “Hermana Cleopatra”— para obtener un premio), y cinco son narrados por Cleopatra, que aparece como una desenfadada supervisora de lo que cuenta la narradora anterior con la cual discute, ofreciendo otras versiones y enfatizando el papel de la Virgen en el desenlace de los hechos. El presente de la enunciación incluye una puesta en abismo. Lo que Qüity está escribiendo, con intervenciones de Cleopatra, es un libro que narra la historia de la comunidad formada en la villa y de la masacre posterior debido a la cual ambas terminan huyendo a Miami, concibiendo una hija propia y creando exitosas óperas cumbia que Qüity compone y Cleopatra canta y actúa con rotundo éxito internacional que esperan ampliar con la publicación del libro.

El contrapunto entre las voces de las narradoras es el procedimiento que permite introducir la voz de la afectación y sostiene el efecto hilarante vinculado con lo *camp*. Este extracto inaugura la aparición de la voz de Cleopatra a través del discurso directo en el Capítulo 3, titulado “Cleo: ‘Fue por la Virgen María’”:

---

3 Es problemático adjudicar el término *queer* a producciones de contextos culturales no angloparlantes (Epps; Córdoba García), pero en este caso, la idea de lo *queer* está presente en el vocabulario de la novela: “A mi hijita le gustaban los discursos de la más *queer* de sus madres [Cleopatra], parecía bailar [en el vientre de Qüity] mientras la escuchábamos” (17). Y, también, en el relato de Cleopatra acerca de la inestabilidad de sus orientaciones sexuales: “Daniel me parecía un tipo fino, qué lindo chongo era, me gustó ese día cuando lo vi, esos ojos azules y ese pelo plateado que tenía me mataron. Bueno, Qüity, vos tampoco eras virgen y sabés que antes de vos yo con las minas nada, no había pasado de chupar alguna concha cuando mis clientes más viciosos pagaban por el show” [...] “Para haber sido heterosexual hay que decir que te prendistes como una loca, no parabas más, y con esos pezones de yegua que te gustan tanto y que tan caros nos costaron en su versión miamense me hicistes sentir la loba de Rómulo y Remo” (23).

Ay, Qüity, si empezarías las historias por el principio entenderías mejor las cosas. ¿Qué cuál es el principio? Ternura de mi corazón, hay un montón de principios porque hay un montón de historias, pero yo quiero contar el principio de este amor, que no te lo acordás bien vos, Qüity, un poco contás las cosas como fueron y otro poco no sé qué hacés, mi amor, ponés cualquier pelotudez, así que yo también voy a contar la historia nuestra (21).

En contraste, puede verse un fragmento del capítulo 23, que se titula “Qüity: ‘Fue desde adentro del dolor’”, en el cual esta narra el inicio de la relación con Cleo:

Lloraba como no pudo llorar Kevin [el hijo adoptivo de ambas] por el bala-zo que lo dejó seco y seca creí que iba a quedar yo también de tanto llanto. Parecíamos La Piedad Cleo y yo ese día: ella la madre y yo el hijo, y ella me besaba y me acariciaba y yo empecé a besarla a ella, las tetas empecé a besarle y a mojarle también de llanto y me calenté, quise la poronga de Cleo como no había querido ninguna otra antes o eso me pareció y se ve que ella me la quiso dar porque rompió esa piedad heterodoxa que figurábamos, me acomodó con las piernas abiertas sobre su falda y se la levantó apenas y me entró en la concha con ese porongón que tiene y que me pareció hecho a medida para mí y yo me dejé coger y me la cogí y ella también lloraba y fuimos eso (141).

Y, en el mismo capítulo, la narración de Qüity se ve escandida por frases de Cleopatra en discurso indirecto:

‘Esto es un milagro’, declaró Cleopatra cuando terminamos y fue corriendo a darle un beso a la cabeza de la Virgen que ‘está contenta, bendice nuestro amor y dice que ya tengo edad para formar una familia’, se rió mi amante y ensayó una interpretación: ‘Ves, mi amor, que Dios existe. Es como si ayer me hubiera muerto un poco cuando me enterraron [los noticieros transmitieron el entierro de un cadáver falsamente identificado como el de Cleopatra] y hubiera resucitado distinta. Lesbiana resucité, me parece’ (141).

El registro de la novela cuando Qüity detalla escenas de violencia, de duelo o de pasión recalca en un desborde acumulativo que se acerca a ciertas inflexiones del neobarroso.<sup>4</sup> Las intervenciones de Cleopatra matizan con

---

4 Néstor Perlongher pensó el neobarroso como un “barroco de trinchera” que tiene la lengua como arma. El barroco satura el lenguaje “comunicativo” por proliferación significativa, heteroglosia polisémica que anula la referencialidad supuesta por un logos que atribuiría un sentido único. La diferencia entre barroco y neobarroco radica en que el

un tono alocado, místico y sentimental, en un contrapunto dialógico que recupera estrategias del *camp* en tanto intervención “en el concierto de los discursos sociales” (Amícola, 182), pero también las trasciende.

Así, la pareja formada por una travesti villera y una periodista de clase media que había mantenido hasta entonces relaciones heterosexuales, no solo cumple el rol de dupla protagonista sino que asume de manera plural la voz de un relato que puede leerse como la épica de una comunidad tercermundista en versiones enfrentadas (la devota versus la atea), pero también como un romance heterodoxo cuya narración experimenta con recursos del *camp*, del melodrama y del neobarroso. En ese marco, Qüity y Cleopatra se configuran como heroínas que intervienen en una coyuntura de desigualdad social; como madres *queer* que pueden formar una familia con hijos adoptivos o biológicos; y como artistas que pueden escribir, actuar y administrar su propia historia. Este trabajo en la construcción de personajes va a contrapelo de la invisibilización de las mujeres, del colectivo lesbiano y del colectivo travesti en la literatura, y también contradice los estereotipos que Angie Simonis (15) ha estudiado en el canon literario occidental. Entre ellos, el que representa a las lesbianas y travestis como sujetos patológicos, peligrosos o como existencias desgraciadas de las cuales hay que compadecerse. De este modo, esta novela de Gabriela Cabezón Cámara (las posteriores también, aunque de otra manera) delinea personajes que operan como contra estereotipos, es decir, como lo opuesto a las imágenes estereotípicas unívocas y estigmatizadas, lo cual tiende a subvertir su impronta discriminatoria.<sup>5</sup>

En este sentido, la apuesta estética es disruptiva, no solo por lo que representa en términos de intervención en la tradición literaria argentina, sino porque fue publicada en 2009, un momento crítico de la lucha por la Ley de

---

barroco tendría una interpretación única, garantizada finalmente por la cosmovisión religiosa del siglo xvii, mientras que en el neobarroco hay una fuga total del sentido, no hay fijación del flujo y, en el neobarroso, su versión rioplatense, ese flujo pervierte la lengua y supone un socavamiento que pasa por la corporalización de la escritura (Palmeiro, 25).

- 5 La autora ha declarado públicamente su deseo de intervención al respecto. En una entrevista publicada en el suplemento “SOY” del diario *Página/12*, se le pregunta por la visibilidad lésbica y ella responde: “Para mí tiene dos vectores. Uno es qué espacios nos dan los medios y el otro, qué hacemos nosotras. En los medios, de golpe, se copan y te dan espacios, pero qué hacemos nosotras es una cuestión política más interesante. Yo siento como una responsabilidad hacer visible mi lesbianismo” (Cabezón Cámara, “Cabecita loca”, 1).

Matrimonio Igualitario, la cual se terminó sancionando en 2010, previo instalar de manera inédita en la agenda mediática y en la opinión pública la discusión sobre los derechos del colectivo LGBT en la Argentina (Hiller, 102).

## El prostíbulo como campo de concentración

*Le viste la cara a Dios*, la segunda ficción de la autora, es una *nouvelle* escrita por encargo para una editorial española que la publicó en *e-book* como parte de una colección de relatos clásicos infantiles versionados para adultos. A Cabezón Cámara le fue asignada una versión de “La bella durmiente” y de allí surgió esta novela corta transida de alusiones al número creciente de mujeres víctimas de la trata de personas en la Argentina. El título proviene de una expresión que para la comunidad hablante rioplatense refiere al placer sexual, particularmente al debut sexual de varones jóvenes, el cual durante mucho tiempo se realizó en prostíbulos, a instancias del padre o algún adulto de la familia que estipulaba que ya era hora de facilitarle al adolescente en cuestión el rito de pasaje. En la trama de la *nouvelle* este sentido se invertirá, dado que “verle la cara a Dios” no conservará su connotación de entrar al prostíbulo, sino que será la posibilidad de salir de él. Además, este título anticipa un procedimiento que atravesará todo el texto y al que se debe en gran medida su contundencia: la narración en segunda persona del singular.

En esta edición, la autora incluye como epígrafe un fragmento del libro autobiográfico de Jorge Semprún *La escritura o la vida*: “Durante las cortas noches en las que nuestros cuerpos se empeñaban en revivir —oscuramente, con una esperanza tenaz y carnal que la razón desmentía en cuanto había amanecido—. El epígrafe anuncia uno de los motivos principales del parlamento del narrador que se dirige a la protagonista, Beya (una joven de situación acomodada, secuestrada y torturada para ejercer la prostitución en un club de las afueras de Buenos Aires). Ese motivo es la bilocación: la necesidad de estar en otro lado, de implementar una táctica de resistencia que sustraiga a la víctima del horror de la vejación y la violencia, aun cuando no pueda salir físicamente de allí. Beya lo practicará como un modo de abstracción que irá perfeccionando: primero trata de dormir la mayor cantidad de horas posibles entre cliente y cliente (costumbre por la que se gana el mote de “bella durmiente” y la castigan), luego repite oraciones como un mantra, luego se aferra a una estampita de San Jorge, luego empieza a planificar su revancha.

Pero el epígrafe de Semprún no alerta solo sobre ese aspecto, sino que también marca una idea fuerza de la *nouvelle*: por medio de comparaciones y metáforas (muchas de ellas alusivas a la gauchesca), establece líneas de continuidad entre los campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial, pero también de la última dictadura militar argentina, y los prostíbulos del presente. Como bien leyó María Moreno: "... el puticlub es el campo de concentración por otros medios: mantiene su estructura y tabicamiento, la avenencia de las diversas fuerzas del Poder bajo la figura del cliente, el sojuzgamiento total del recluso, sin límite en el tiempo y en el espacio" (Moreno, "La bella", 2). Una muestra de la articulación de estos tópicos y procedimientos puede verse en el fragmento con el que se abre el capítulo I del libro:

Si el fin del torturador es provocar la presencia absoluta del que tiene atado para sojuzgarlo entero con laceración y dolor, el objetivo del torturado es tomarse el palo, irse de ahí, partir del cuerpo que pierde el aliento a manos de otro, amambrado de sogas y en mazmorra sin salida: si a matasiete el matambre, a vos el resbalar en tu sangre y en los charcos de la leche que te ahoga y que te arde. Querés partir y dejar atrás la mazorca, el ardor colorado de sus dientes amarillos y tu esfínter de broderie de tomate, ay, si pudieras esfumarte en un abrazo celestial y no sentir las trompadas ni que te queman con fasos ni esa contracción que duele, la de cada célula tratando de blindarte para que no te entren ni arando. Pero te entran y te aran y te querés ir a la mierda... (9-10).

Si la analogía con los campos de concentración y la necesidad de bilocación del torturado se sostiene durante todo el texto de manera perturbadora, la narración simultáneamente se ocupa de tomar distancia en lo que respecta a otras tácticas para salir del horror. La voz de la narración procede como un registro y una interpelación en tiempo real que conjuga lo que Beya percibe, lo que recuerda y lo que imagina, y que en este caso sugiere y a la vez advierte: "... lo que podés es cuidar tu odio como si fuera un bebé recién nacido o un jardín muy florecido en el medio del desierto. Es que esto no hay que olvidarlo: en la peor de las mazmorras se puede amar al que pega y eso es peor que darle el propio espíritu al diablo" (Cabezón Cámara, *Le viste...*, 13). Pero esa, la de la empatía, no es la única opción que el narrador descarta, sino que rechaza también la pasividad, la resignación y el abandono, acudiendo a la figura de los musulmanes descritas por Primo Levi como aquellos muertos vivientes que habían abandonado la lucha por sobrevivir:



Pero, Beya, esa leche que te arde como picana se las das a tu cachorro y a tu flor y te crece fuerte esa burbuja de vos, porque, ahora tenés la certeza, el odio puede habitar, como se habitan también la adicción y la paliza cuando no hay más techo que esos. Pero necesitás tener fuerzas y no siempre la tenés, querías irte de vos, darte al cafishio de veras, sólo vida lastimada como un musulmán en Auschwitz (Cabezón Cámara, *Le viste...*, 15).

Como mapa de la violencia sobre el cuerpo de la mujer e instructivo de supervivencia, este relato recrea un funcionamiento vigente de las prácticas del poder concentracionario en el siglo xx y, en el ámbito local, percibe una continuidad de las formas ominosas del poder ejercido en la Argentina durante los años de la dictadura militar con sus “depósitos de cuerpos ordenados” y sus “ceremonias de venganza y locura” (Calveiro, 147). Así se articula uno de los aspectos que nos habilitarán para leer la producción de Cabezón Cámara como una ficción posdictadura. Volveremos sobre este punto.

Menos de un año después de publicado el *e-book*, Cabezón Cámara decide reeditar *Le viste la cara a dios* en Buenos Aires, ahora en formato impreso y en la editorial independiente La Isla de la Luna. En esta segunda edición se suma al epígrafe de Jorge Semprún un acápite nuevo: “Aparición con vida de todas las mujeres y nenas desaparecidas en manos de las redes de prostitución y juicio y castigo a los culpables”, el cual, por un lado, emula la consigna de lucha con la cual se identificaron las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo que exigieron y siguen exigiendo la “aparición con vida” de sus nietos e hijos desaparecidos y, por otro, anuda definitivamente el relato a sus condiciones de producción históricas en un momento en el que recién se había iniciado (febrero de 2012) el proceso judicial por el repudiado caso de Marita Verón, una joven de veintitrés años, secuestrada con fines de trata de personas para la prostitución en 2002, que sigue desaparecida. La madre de la víctima, Susana Trimarco, llevó adelante durante diez años la investigación que posibilitó el juicio y demostró la existencia de redes de trata en todo el país que gozan de protección policial y judicial, sacando a la luz un mecanismo siniestro, al uso en las sociedades occidentales contemporáneas, y que Rita Segato ha vinculado como una reacción defensiva del patriarcado de cara al empoderamiento de las mujeres:

Una vez pregunté [...] si los hombres van a los prostíbulos solos o en grupo. Me contestaron que van en grupo ¿Qué es lo que se realiza ahí? ¿Se realiza la compra de un servicio sexual o ése es el lugar en el que se celebra un pacto entre hombres, un negocio de entendimientos corruptos entre jueces, policías, em-

presarios o políticos? Con eso, varias cosas se garantizan; por ejemplo, que las mujeres políticas, juezas, empresarias y policías no participen de ese monopolio del convenio entre un grupo de hombres. La mujer que está ahí, como víctima sacrificial, es la que con su cuerpo sella la posibilidad de ese pacto. Y hay una segunda cosa en la trata: cada vez más estoy percibiendo que el capital en su fase actual se asienta en un pacto de la pedagogía de la crueldad y es en el cuerpo de la mujer que se realiza ese acto. La trata es todo eso simultáneamente (Segato, “El cuerpo...”, s. p.).

Pocos meses después de la segunda edición, sale a la luz, en la editora Eterna Cadencia, una versión de la *nouvelle* convertida ahora en novela gráfica de autoría compartida: Gabriela Cabezón Cámara como autora del texto (en el cual, respecto de la edición anterior, se suprimieron algunas escenas y personajes) e Iñaki Echeverría como autor de las imágenes. La insistencia en publicar el relato en distintos formatos y en corto tiempo fue celebrada por el público y por la crítica tanto periodística como académica (Moreno, Pitella, Schettini, Marinelli, entre otros), quienes vieron en esta adaptación al cómic no un relato ilustrado, sino la interacción entre dos lenguajes que se potencian, una obra deudora pero no encarcelada por el texto original y la recuperación de un legado visual de varios talentos de la historieta argentina, entre los que destaca José Muñoz.

Una única excepción puede leerse como síntoma. Se trata de la lectura de Juan Terranova en la revista *Paco*, quien leyó los procedimientos mencionados como una “parasitación de un discurso politizado” que luego se contradice con un “registro sensual”, “pornográfico”, y termina produciendo “un efecto de sexploitation”:

Lejos de la piedad, ¿no gozamos mientras recorremos las desventuras eróticas de la secuestrada Beya? ¿No gozó Cabezón Cámara al imaginar ese cuerpo lacerado? ¿No gozó Echeverría al dibujar esas heridas y esas bocas? Todo ese descenso, esa fantasía de la anegación humana total, es muy sensual. Véase Sade. Véase Freud. Véase Foucault. La bibliografía abunda. Así, el texto intenta moralizarnos, pero en su insistencia termina funcionando en el sentido inverso. O mejor, hay en la obra una morbosidad recurrente de parte de los autores, un cebarse en la historia, que al aburrir genera una distancia. De esa distancia, de ese desapego, de esa incapacidad para generar empatía, nace el efecto sexploitation (2).

Dominique Maingueneau considera texto pornográfico a aquel que hace nacer en el lector el deseo de gozar, lo instala en un estado de inquietud y de carencia del que le será preciso liberarse mediante un recurso extra-

literario. Y enfatiza el papel definitorio que desempeña el lector en tal efecto (13). Como lector, Terranova proyecta la propia moralización de su goce a la materialidad de la novela gráfica. Un abordaje precoz, que no atiende al proceso de reformulación del texto desde su primera edición como una tensión con sus condiciones de producción y que, sobre todo, no se hace cargo de aquello que Ariel Schettini identificó lúcidamente en la *nouvelle* como un trabajo con la trama, con la tradición y con la lengua literaria que nos pone en contradicción con nosotros mismos: “¿Qué queremos mirar cuando miramos eso? ¿Qué parte perdida de nuestro cuerpo nos exige el relato minucioso de nuestra parte como si no supiéramos desde *El matadero* que el cuerpo es sagrado, unitario, indivisible, pero al mismo tiempo se divide en partes exquisitas para el deleite del matarife?” (1).

### Renacimiento político, renacimiento erótico

La última ficción de la serie que Gabriela Cabezón Cámara llamó su “trilogía oscura”, *Romance de la Negra Rubia*, narra un desalojo violento, durante el cual una poeta joven se prende fuego a lo bonzo en señal de protesta por la represión policial. El título introduce la palabra “romance” en una doble acepción. En primer lugar, refiere al género medieval, cuya composición, en términos de métrica y rima, la autora recupera de manera audaz en las zonas en que se narran grandes gestas. Pero también alude a la historia de amor entre una suiza millonaria, Elena, y Gabi, la santa popular de orígenes marginales que sobrevive a su propia incineración y que porta como estigma un rostro chamuscado por el fuego y un cuerpo carente de sensibilidad que luego de la rehabilitación motriz tuvo por delante la recuperación de la capacidad de placer.

El apelativo “Negra Rubia”, sintetiza a través del oxímoron los contrastes entre estas amantes provenientes de universos distantes y el desenlace de la historia, que es también la culminación de una obra de arte en colaboración: Elena enferma de cáncer y decide heredarle a la Negra no solo sus millones y su *know how* en los negocios, sino también su rostro para que lo injerte sobre su cara desfigurada.

De ese modo, en la protagonista confluyen rasgos en principio dicotómicos: martirio y supervivencia; desamparo y poder; populismo y elitismo; raza indígena y raza aria; hetero- y homoerotismo, como una puesta en cuestión de mandatos sociales, entre los cuales se discute, principalmente, la heteronormatividad y los roles de género.

Al igual que en *La Virgen Cabeza*, en esta novela las orientaciones sexuales de los personajes son fluctuantes. Gabi experimenta por primera vez una relación lésbica cuando se enamora de Elena. Pero cuando la sueca muere, la Negra se queda con los que habían sido sus amantes, y mantiene con ellos un constante *ménage à trois*, en paralelo con otras relaciones:

No diré que solo soy feliz hablando de ella, con Tadzio y mi alemán estamos bien, hacemos el amor de vez en cuando, vivimos los tres juntos como hermanos, me dan y yo les doy con la poronga que también heredaré de mi hermosura (...) A veces viajo sola para Suiza, me acuesto con las rubias que me aceptan, no entienden estos ojos en mi piel, a algunas las alarma, a otras les gusta... (61).

En cuanto a los roles de género, son relevantes, por un lado, las peripecias de la historia no convencional de la protagonista y, por otro, una serie de reflexiones que aparecen como exceso de la trama.

El libro está organizado en tres capítulos, un epílogo y una coda titulada “Notas sobre el sacrificio”. La narración se estructura en una primera persona que oscila entre el pronombre singular “yo”, que corresponde a la poeta incendiada de la cual se conoce el nombre (Gabi) recién al final del libro, y un “nosotros” que no funciona desde el comienzo de la narración, sino que los hechos lo van consolidando y a lo largo de la novela deriva en otras fórmulas para nombrar la pertenencia a ese colectivo que la adoptó como heroína y lideresa y a cuyos miembros ella llama “los míos”, “los nuestros” o “los comuneros”. El relato es una cronología del desalojo que se superpone con una cronología de la santificación y empoderamiento de la narradora. La relación de la lideresa con su comunidad se encuentra fuertemente problematizada en esta trama que construye una visión nada ingenua de los liderazgos políticos y los procesos comunitarios.

Estos procesos se conocen primero y casi exclusivamente de manera mediatizada. Lo que transmite la televisión, lo que cubre la prensa gráfica, lo que los testigos suben al instante a las redes sociales, marca el *tempo* de las acciones de la historia y permite arrojar una mirada crítica sobre las malas prácticas periodísticas que sobreviven a fuerza del morbo (que al contrario de lo que infería Terranova sobre *Beya*, en esta autora nunca aparece naturalizado):

Cuando llevaba apenas minutos en coma farmacológico, con diagnóstico de pronto deceso, y horas de clínica agonía, tuvieron los míos el indicio o la señal, y digo los míos porque me hicieron suya con certeros reflejos en segundos, los que le tomó a la tele llegar a las puertas de la Comuna. Llegaron por el fugo,

la bonza, antorcha humana, titulaban calientes, hinchados de placer, casi chamuscados también ellos, pero apenas pudieron filmar la ambulancia que se iba en medio del caos y describir el olor raro que quedaba... (15).

En relación con el funcionamiento de la lógica sacrificial, el lugar de las mujeres es puesto en cuestión, no solo por el rol de género de la protagonista/heroína, sino por apreciaciones que la narradora realiza en los capítulos a la hora de construir las escenas:

En las horas siguientes [...] las cámaras carroñeras y caranchas, fueron derecho a esos restos, los que suelen terminar siendo la voz de los muertos: los deudos [...] Ella, las mujeres estamos educadas para asumir deudas de toda índole, tomó la voz de su muerto y de la muerta de otro y habló. Habló de lo maravillosos que habían sido esos muertos cuando vivos, de su pelea, de su dolor, de cómo se habían conocido con su amor, de cómo había decidido dejar todo por su vocación y vivir en ese edificio tomado por artistas... (19-20).

O, en un tono más reflexivo y argumentativo, en el comienzo de la coda “Notas sobre el sacrificio”, cuando ensaya la siguiente historización:

Muerte que dan los mortales para alcanzar el favor de los seres celestiales: es lo que fue el sacrificio durante varios milenios. El favor podía ser viento; lo consiguió Agamenón para sus naves varadas a cambio de un holocausto, es decir que quemó entera a su propia hija mayor, que se llamaba Ifigenia, “¡Ah, padre! ¿Vas tú a matarme? ¡Así celebres idénticas bodas tú y todo el que tú ames!” y así fue que Agamenón conservó su posición de jefe de los ejércitos, y así se ganó una guerra, además de una traición, la propia muerte y al fin, el derecho del señor a matar a sus mujeres, contando madres e hijas (71).

La lógica sacrificial, religiosa en sus orígenes, funciona como motor de la narración y no es privativa de un grupo, sino que permea los modos en que construyen sentido distintos sectores sociales, lo cual complejiza las relaciones de fuerza en la comunidad ficticia que construye la novela. Si en *La Virgen Cabeza* los villeros eran bienintencionados y alegres, mientras que la policía, los narcos y los inversores inmobiliarios constituían personajes inescrupulosos y macabros, y Qüity se ubicaba como mediadora que comprendía y denunciaba los atropellos de estos sobre aquellos, en *Romance de la Negra Rubia*, los bandos no están tan delimitados. Aquí, la protagonista, apodada la Negra, comienza siendo una poeta desconocida que se autoinmola en el desalojo violento de una comunidad marginal de artistas

callejeros y ocupas, luego se convierte en santa popular erigida como vocera de las necesidades de una comunidad en constante pugna con el Estado, más tarde es enviada por ese mismo Estado a exponer su cuerpo cauterizado como obra a la Bienal de Venecia, y finalmente obtiene la jefatura de gobierno de la ciudad de Buenos Aires, gracias a una campaña encabezada por el eslogan: “Votó a Gabi que por vos se sacrifica”.

Su relación con el poder es distinta, combate poder con poder, es descarnada. Podría decirse, trazando otro paralelismo, y tal como expuso Alejandra Zina en la presentación de la novela, que mientras que el personaje de Beya en *Le viste la cara a Dios* “es la víctima en su grado más brutal, tiene una sola carta para jugar o morir; la Negra Rubia, entre sexo y sacrificios consigue el mazo completo. Manipula, recluta, diseña estrategias” (1).

Entonces, si la pregunta que formula *La Virgen Cabeza* sería ¿qué sucede cuando sujetos de clases subalternas se sustraen de los lugares que el poder les asigna e intentan construir una nueva lógica en su territorio?, y la que sostenía *Le viste la cara a Dios* podía condensarse como ¿en qué medida la trata de personas traza una línea de continuidad con formas históricas de esclavitud y con los crímenes de lesa humanidad perpetrados durante el siglo xx de los cuales la cultura occidental había abjurado?, el interrogante que estructura *Romance de la Negra Rubia* se centra en las relaciones entre sacrificio y poder y en los usos del dolor y la muerte de otros: ¿cuánto puede hacerse rendir a un mártir? Y aún más inquietante, si se lo piensa desde la difusión de las políticas de la memoria del terrorismo de Estado: ¿cuáles son los mejores muertos?

En la obra *Galileo*, de Bertolt Brecht, cuando Galileo se pliega a la Inquisición y renuncia a defender que la Tierra es redonda y gira alrededor del Sol, uno de sus discípulos le reprocha: “Desgraciado el país que no tiene héroes”. Galileo baja la cabeza y responde amargamente: “Desgraciado el país que necesita héroes”. Gabriela Cabezón Cámara narra esa necesidad como crítica a un modo específico de ser comunidad que a su vez se vincula con una historia nacional de violencia cuya reproducción no se detuvo en posdictadura.

## Ficciones posdictadura

Leídas como una serie (así propongo leerlas) estas novelas refractan de qué va sobrevivir en las democracias del capitalismo neoliberal y neoconservador en América Latina (Segato, *La escritura*, 84), porque las protagonistas que pone en escena Cabezón Cámara son eso: sobrevivientes.

En la estela de “Matan a un marica” de Néstor Perlongher, Cleopatra sobrevive a la violencia homofóbica de su padre, que a los doce años, cuando todavía se llamaba Carlos Guillermo, casi la mata a trompadas “por ‘puto del orto’, según le explicó al periodista de *Crónica* que tituló ‘Barbarie homofóbica. Casi mata a su hijo mayor porque el nene quiere ser como Susana’” (Cabezón Cámara, *La Virgen...*, 34). El relato de su conversión también es una historia de supervivencia.<sup>6</sup> Sobrevive al gatillo fácil permanente de la policía bonaerense.<sup>7</sup> Y sobrevive finalmente, junto a Qüity, a la masacre perpetrada por las fuerzas de seguridad que inversores inmobiliarios contrataron para expropiarles los terrenos de la villa a quienes los habían habitado por más de cincuenta años. Beya, por su parte, sobrevive a la privación de su libertad, tortura y explotación sexual en un prostíbulo y Gabi, en *Romance de la Negra Rubia*, sobrevive a la represión policial del desalojo y a su propia inmolación.

Las regulaciones institucionales y políticas que trazan la diferencia entre los que viven y los que sobreviven en estas ficciones se narran en términos de continuidades con el último régimen dictatorial. La urdimbre de espías, agentes de inteligencia, policías y parapolicías en *La Virgen Cabeza*; los métodos de tortura y tabicamiento en *Le viste la cara a Dios*; el imaginario heroico de los detenidos desaparecidos y las políticas de la memoria que lo recuperan en *Romance de la Negra Rubia*<sup>8</sup> enfatizan el carácter posdic-

---

6 La primera aparición de la Virgen se narra de esta manera: “‘Una noche’, Cleopatra contaba en el video el primer milagro a sus seguidores, ‘allanaron el departamento en que laburaba’. Ella había hecho karate cuando era chico y durmió a un par. Se la llevaron a la comisaría. Cortaron los cables de las cámaras y al grito de ‘marica de mierda, ahora vas a ver lo que es un macho’, le pegaron y se la cogieron entre todos, incluidos los presos, en una clara evidencia de lo democratizada que está la fuerza desde que los mandan a la universidad. A punto de ahogarse en su propia sangre y la leche de toda la comisaría, tuvo una visión: la Virgen, ‘divina, más rubia que Susana, toda vestidita de blanco... [...] me pareció que estuvo años conmigo, como si hubiera vuelto el tiempo atrás y ella me agarraba desde que era chiquita, después de que mi papá casi me mata, y me curaba de todo, si hasta dejé de estar renga cuando me desperté’” (35).

7 En otro lugar, Cleopatra recuerda: “...tengo que decir la verdad: hablaban de ‘sueño argentino’ pero nos cagaban a tiros. Festejábamos cuando no nos mataban a los cien [...] Yo me los imaginaba, a veces cuando ya era una chica, ligándose un peluche por cada negro muerto. Porque nos tiraban por eso, mi amor, por negros, por pobres, por putos, por machos, porque nos cogían o porque no nos cogían; qué se yo por qué: a lo mejor practicaban para la guerra” (91).

8 Al contar el modo en que la convocaron del Partido Justicialista para formar parte de su mayor capital, el “plantel de muertos vivos”, la Negra deduce: “Si cuando era chiquita yo

tatorial del presente de la enunciación.<sup>9</sup> Ficciones posdictadura y no *de la* posdictadura: son una posición discursiva y no una periodización literaria que copia a la histórica.

Como categoría historiográfica, el término posdictadura pone en escena la opacidad conflictiva, el residuo del dispositivo simbólico (y también lexical) que algunos usos del término ‘transición’ intentaron diluir (Richard/Moreiras, 15).

La literatura argentina del período ha sabido articular una heterogeneidad de lenguajes, géneros y problemas tan vasta que desafía la posibilidad de vincular acriticamente su producción significativa con los rasgos —en permanente discusión— de la unidad de tiempo que la circunscribe. ¿Dónde leer lo específico de las ficciones posdictadura? ¿En las textualidades que se construyen con los materiales de la historia y la memoria del terrorismo de Estado? ¿En los relatos del exilio? ¿En las alegorías del miedo, la persecución, la censura? ¿En las producciones que deconstruyen el mandato de “hogar, patria y familia” que la dictadura enarboló, y proponen nuevos modos de vida? ¿En las poéticas del “desencanto” por la derrota política de la izquierda? ¿En las ficciones que piensan el control sobre los cuerpos y las formas de construcción del poder y la autoridad del presente como líneas de continuidad de la dictadura? Por ello, mi aproximación no aspira sino a la pura singularidad: las novelas de Cabezón Cámara se sostienen en su propio discurso y asociaciones como ficciones posdictadura en tanto sus

---

había soñado con ser una desaparecida, siempre heroica, siempre póster, vuelta cara de pancarta y ejemplo de juventudes, de grande algo me acerqué y lo vieron los muchachos del primer trabajador” (37).

- 9 Con diferencias respecto de otros sistemas políticos del Cono Sur, incluso de aquellos que experimentaron transiciones de regímenes autoritarios a regímenes democráticos en los últimos treinta años como Chile o Brasil (Ansaldi, 10-15), el período posdictatorial argentino ha sido considerado como un nuevo período cultural, inédito en la historia nacional, que abarca desde finalización de la última dictadura militar en 1983 hasta la actualidad. Su estudio se engloba en las perspectivas historiográficas del pasado reciente y el tiempo presente (Franco/Levín, 13). En términos epistemológicos, la historia reciente posee un régimen de historicidad específico y distinto al resto de las historias. Este régimen está dado por la coetaneidad entre pasado y presente que se manifiesta en la supervivencia de actores y protagonistas de ese pasado en condiciones de brindar testimonios, la existencia de memorias vivas sobre ese pasado, la contemporaneidad entre la experiencia del historiador (en primera persona o a través de su historia familiar) y ese período. En ese sentido, los límites y alcances del período posdictatorial en la Argentina son tema de análisis y debate.



tramas se enlazan, pero también van más allá de las prácticas de violencia y autoritarismo del terrorismo de Estado, lo cual configura a sus personajes como sobrevivientes. Cómo hacen para sobrevivir no es una cuestión menor, ya que en los tres casos la condición de posibilidad para la “salvación” conlleva, por un lado, una ruptura de la verosimilitud construida hasta ese momento en la trama y, por otro, una huida del Estado nación. Cleo y Qüity huyen a Miami y se hacen millonarias con su *show* de ópera cumbia; Beya logra escapar del antro gracias a un cliente, el teniente Ramón López Arancibia, que la escucha rezarle a San Jorge, se conmueve, se enamora, y le obsequia el arma que le permite acribillar a sus captores para luego escapar a España; Gabi, la Negra, es enviada a la Bienal de Venecia donde conoce a Elena que la lleva a vivir a su mansión en Suecia, donde reactiva su actividad sensorial, sellan su historia de amor y su sociedad político-empresarial. Cada desenlace es indicio de que lo que se está contando no es una, sino dos historias. En ese sentido, si no fuera por el sarcasmo, la lectura precoz de Terranova hubiera dado en la tecla cuando preguntó: “¿No hay una redención verosímil posible?”. La respuesta alrededor de la cual se esbozan esas segundas historias es un rotundo *no*. Los finales son felices, rimbombantes, pero imposibles. Así, esta “trilogía oscura” de Gabriela Cabezón Cámara encarna aquello de que “narrar [...] es como jugar al póquer, todo el secreto consiste en parecer mentiroso cuando se está diciendo la verdad” (Piglia, 13).

## Bibliografía

- Amícola, José (2000): *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.
- Ansaldi, Waldo (1992): “Dictadura y democracia en la historia de la sociedad argentina”, en *Índice para el Análisis de Nuestro Tiempo* 5, pp. 103-136.
- Barthes, Roland (2002): *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Cabezón Cámara, Gabriela (2009): *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2012): *Le viste la cara a dios*. Buenos Aires: La Isla de la Luna.
- (2013): *Beya*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2014): *Romance de la Negra Rubia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2009): “Cabecita loca”, en *Página 12*, 15 de julio, <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-861-2009-07-15.html>>.
- Calveiro, Pilar (1998): *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Córdoba García, David (2005): “Teoría *queer*. Reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad”, en David Córdoba, Javier Sáenz y Pedro Vidarte, *Teoría queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Barcelona/Madrid: Egales.

- Epps, Brad (2008): “Retos, riesgos, pautas y promesas de la Teoría *Queer*”, en *Revista Iberoamericana* 225, pp. 897-920.
- Foucault, Michel (2000): *Defender la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Franco, Marina y Florencia Levín (comps.) (2007): *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Richard, Nelly y Alberto Moreiras (eds.) (2001): *Pensar en/la post-dictadura*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Maingueneau, Dominique (2008): *La literatura pornográfica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Marinelli, Diego (2013): “Llega al cómic un relato que se mete en la piel de una víctima de la trata”, en *Clarín*, 23 de febrero, <[http://www.clarin.com/sociedad/Llega-comic-relato-victima-trata\\_0\\_871113048.html](http://www.clarin.com/sociedad/Llega-comic-relato-victima-trata_0_871113048.html)>.
- Moreno, María (2013): “Pájaros de la cabeza”, en *Subrayados*. Buenos Aires: Mardulce.
- (2013): “La bella doliente”, 22 de mayo, en <<http://blog.eternacadencia.com.ar/archivos/28685>>.
- Hiller, Renata (2010): “Matrimonio igualitario y espacio público en Argentina”, en Martín Aldao y Laura Clérico (coords.), *Matrimonio igualitario. Perspectivas sociales, políticas y jurídicas*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Palmeiro, Cecilia (2011): *Desbunde y felicidad. De la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título.
- Piglia, Ricardo (2007): *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Anagrama.
- Rivas San Martín, Felipe (2014): “Travestismos”, en *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Buenos Aires: MUNTREF, pp. 247-253.
- Schettini, Ariel (2012): “Fantasy gauchita”, 10 de diciembre, en <<http://lunesporlamadrugada.blogspot.com.ar/2012/12/sexo-y-ficcion-en-el-lugar-de-lo-sagrado.html>>.
- Segato, Rita (2006): *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- (2014): “En el cuerpo de la mujer se realiza una pedagogía de la crueldad”, en *Infojus*, 5 de abril, <<http://www.infojusnoticias.gov.ar/entrevistas/en-el-cuerpo-de-la-mujer-se-realiza-una-pedagogia-de-la-crueldad-85.html>>.
- Simonis, Angie (2009): *Yo no soy ésa que tú te imaginas. El lesbianismo en la narrativa española del siglo xx a través de sus estereotipos*. Alicante: Universidad de Alicante/Centro de Estudios sobre la Mujer.
- Terranova, Juan (2014): “Sobre Beya”, en *Revista Paco*, 21 de abril, <<https://revistapaco.com/2014/04/21/sobre-beya/>>.
- Wittig, Monique (2006): *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Trad. de Javier Sáez y Paco Vidarte. Barcelona: Editorial Egales.
- Zina, Alejandra (2014): “¿Qué forma tiene la fe?”, 2 de abril, en <<http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/34524>>.